الأثر اللغوي في ثلاثية (أحلام مستغانمي). دراسة أسلوبية.

د . نعيمة بن علية*

توطئة :

تتميز ثلاثية «أحلام مستغانمي» بخصوصية لغوية ذات نسق تركيبي تتضافر في صنعه أدوات نحوية ، تجعل من لغة النص عطاء فنيا ذا دلالات لا تُكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو ، باعتباره السبيل الأنسب لدراسة المستويات اللغوية المختلفة « فالنحو ليس عنصراً هامشياً ، أو جانباً ركنياً في العملية الإبداعية ، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر . وهو الذي يُظهر الشكل أو الأسلوب مغلّفا بروح الأديب الذي أنتجه » [1] .

وفي ذلك ترتكن « أحلام مستغانمي » إلى عمليتي التركيب (codage) والاختيار(sélection) [2] . اللتين تكتسيان أهمية بالغة في العملية الإبداعية ، وهما تستندان إلى ألفاظ المعجم اللغوي ، وقدرة المنشئ على اختيار ألفاظه ، بحيث يكون لها إمكانية الاستبدال فيما بينها . ويرجع هذا الاستبدال إلى الطاقة الإبداعية لدى الروائية التي تتجاوز العلاقات التجاورية الخاضعة لسلامة التركيب النحوي ، إلى عملية اختيارها من الرصيد المعجمي ، وهو ما يجعل الكلمة تنتقل من الدلالة على المعنى الأصلي الذي تم التواضع عليه ، إلى معان متجدّدة ذات طابع جمالي متفرّد ، ومدلولات متتابعة ومتفرّعة إلى ما لا يتناهى من الأفكار والرؤى والمواقف .

فالألفاظ هي التي تمثل جوهر المعنى ، واختيار « المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة »[3] . وتكتسي العملية الابتكارية لدى الروائية أهمية خاصة في قدرتها على تجاوز ما تم التواضع عليه ، إلى خلق صور جديدة بعيدا عن المألوف والمكرور ، من خلال مجموعة من الخيارات التي تستفيد منها وتستغلّها صانعة جماليات اللغة بالإضافة إلى تأدية المعنى ، وتكتسب اللفظة قيمتها من مقابلتها بما يسبقها وما يلحقها من كلمات ، وهو ما يعرف بالسياق (contexte) الذي ينقل إلينا المعنى أكثر مما تنقله الوحدات « فإذا كانت المفردة منعزلة عن سياقها قادرة على حمل أكثر من دلالة ، فإنّ السياق هو الذي

* قسم الأدب العربي ، جامعة أكلي محند أولحاج ، بالبويرة .

يخصّصها بدلالة معينة »[4] . ولا يُعنى السياق بالمفردة فحسب ، بل يعنى بالصورة الكلية الناتجة عن تضافر الجمل في النص تضافرا تامًّا ، بحيث يشكّل صورة أو مشهداً فنّياً كاملاً ، فهو قائم على العلاقات التجاورية بين بنى النص جميعها ، وهو الذي يجعل من مجموعة الجمل المتضامّة إلى بعضها جملاً ذات دلالة تسهم جميعها في تشكيل الدلالة الكلية للنص .

فالدراسة الأسلوبية للعمل الأدبي تتجاوز مرحلة التعبير أو التوصيل إلى الجماليات التي تفرزها اللغة من خلال الصياغة الأدبية التي نراها في حسن استعمال المفردات ، وانتظام الكلمات والجمل ، وتتابع الفقرات ، وصولاً إلى العمل الأدبي بأكمله « باعتباره هو في ذاته أكبر وحدة للتحليل ، وليس باعتباره مجرّد سلسلة متتابعة من الجمل »[5] . والأسلوبية في اهتمامها بالنص الأدبي تختص بالبحث عن الخصائص النوعية والسمات[6] . المتفرّدة التي تميّز نصًّا أدبياً عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى . وتُعرف السّمة الأسلوبية « بأنّها السّمة اللغوية التي يعتبرها القارئ أو الباحث مهمة في النص لسبب أو لآخر ، إنها بعبارة أخرى ، السمة اللغوية التي تلفت الانتباه أكثر من غيرها من السمات اللغوية العادية المحيطة بها »[7] .

فهي إذن تلك التي تثير المتلقي من خلال ما تحدثه من ردود فعل لديه ، وتُعدّ في الوقت ذاته دافعاً إلى التحليل الأسلوبي .

ومن السمات اللغوية البارزة في ثلاثية « أحلام مستغانمي » نجد الانزياح اللغوي ، والتضاد ، والتكرار ، وهي السمات التي سنتطرق إلى قيمها الفنية والجمالية على مستوى الجملة والنص ، ودورها في تكوين الأسلوب فيما يأتي :

أوّلا : الانزياح اللغوي

يعرّف ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) الانزياح[8] (Ecart) بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، ويدقّق مفهومه إذ يجعله خرقا للقواعد حينا ، ولجوءًا إلى ما ندُر من الصيغ حينا آخر . فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية ، وأمّا في صورته الثانية ، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة [9].

فهو العدول عن الشائع المألوف إلى غير المألوف ، باعتباره أداة فنية يستعين بها المبدع ليمنح صياغته بعداً جمالياً ، فتعكس التنوّع الفردي المتميّز في الأداء بما فيه من وعي واختيار ، وبما فيه من انزياح عن المستوى العادي

المألوف ، بخلاف اللغة العادية التي تتميّز بالتلقائية ، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميّز[10] ، إذ أنها لا تصدر عن وعي ولا عن اختيار ، كما أنها نشاط لغوي إنساني عام ومشترك .

وهذا يعني أن طبيعة الانزياح تفترض وجود قاعدة لغوية يقاس عليها ، وإن كان وجود هذه القاعدة قد شغل الأسلوبيين عبر المراحل المختلفة ، نظراً لصعوبة تحديد النمط التعبيري العادي والمألوف ، فإننا سنضع مهارة الروائية « أحلام مستغانمي » « في إطار يشمل القاعدة العريضة للاستخدام اللغوي المعاصر »[11] .

فإذا كان المبدع معاصراً فإنه بإمكاننا أن نثق إلى حد ما في معرفتنا باللغة وحساسيتنا تجاهها ، كما يرى الدكتور صلاح فضل[12] ، والأساس في ذلك هو إقامة المستوى المقارن للقاعدة اللغوية « حيث يتم بمواجهته إبراز الشكل المميّز للأسلوب في النص المحلّل ، ممّا يجعل تعريف الأسلوب يتم بطريقة سالبة كالشيء الخاص الذي يختلف عن القاعدة »[13] .

فاللغة الإبداعية بكيانها اللغوي المكثّف ، وبإمكاناتها الفنية والجمالية ، وبدرجتها الانفعالية والوجدانية ، تتباعد عن اللغة العادية تباعداً محسوساً ، وهكذا يمكن القول مبدئيا حين نقرأ قول « بدر شاكر السياب » « عيناك غابتا نخيل » وقولاً نثرياً : عيناك خضراوان أو زرقاوان؛ إنّ كليهما أعطى العينين سمة جمال ، لكن شتّان بين التعبيرين ، فالجملة الأولى تتّسم بالثراء في مدلولها ، بينما تحمل الجملة لثانية تأويلا واحدا [14].

تفرّد اللغة ينبع من أسلوبها التركيبي ، وتسمو ألفاظها بطبيعة مقوّماتها الفنية والدلالية ، وهو ما نجده لدى « أحلام مستغانمي » في ثلاثيتها التي تنضح شاعرية وبلاغة ، حيث تبتكر صيغا فنية ، وصورا جمالية تقوم على غير المتوقع ، ممّا يجعلها تنبض بالدلالات والإشارات والإيحاءات[15] . يقول خالد بصيغة الماضي ، عندما دخلت أحلام معرضه للرسم أوّل مرة ، في حفل افتتاح ، بقاعة في باريس ، ولم يكن قد شاهدها من قبل قط : « كان يوم لقائنا يوما للدهشة (...) كنت رجلا تستوقفه الوجوه لأن وجوهنا وحدها تشبهنا ، وحدها تفضحنا ، ولذا كنت قادرا على أن أحب أو أكره بسبب وجه ، وبرغم ذلك لست من الحماقة لأقول إنني أحببتك من النظرة الأولى . يمكنني أن أقول إنني أحببتك ما قبل النظرة الأولى »[16] .

إنّ توقّفنا عند قراءة الجملة : « لست من الحماقة لأقول إنني أحببتك من النظرة الأولى » يجعلنا نعتقد أن خالداً أحب « أحلام » بعدما تعدّدت لقاءاتهما ،

وأنّ هذا ما سيصرّح به ، لأنّ تعوّدنا على سماع عبارتي : « الحب من النظرة الأولى » و « الحب ما بعد النظرة الأولى » هو الذي يكون حاضرا في أذهاننا لحظة قراءة هذه الأسطر ، لكن الروائية تفاجئنا بكسر توقعاتنا حين تقول على لسان شخصيتها : « إنني أحببتك ما قبل النظرة الأولى » وهو ما يدفعنا إلى التساؤل والتعمق في بنية النص الروائي لفك رموز الخطاب ، ومتابعتنا للحدث هي السبيل لتحقيق ذلك .

فأحلام هي ابنة « سي الطاهر » ، القائد المثالي الذي أسهم في بث الوعي النضالي في نفس خالد ، وكان نموذج المناضل الذي ترك كل شيء في سبيل تحرير الجزائر من العبودية والقهر والاستغلال ، وهو من الأوائل الذين خططوا لثورة نوفمبر 1954 ، ليصبح من أبرز قادتها قبل أن يستشهد سنة 1960 مخلّفا وراءه زوجة شابة وطفلين صغيرين ، وهذا ما جعل خالداً يعتقد أن في « أحلام » شيئا ما يعرفه ، ويشدّه إلى ملامحها بتفاصيلها المختلفة ، وعندما تأكّد من حقيقتها أدرك أن حدسه لم يخطئ ، فقد كانت « نسخة عن سي الطاهر ، نسخة أكثر جاذبية »(17) .

ونجد مثل ذلك في قول خالد : « كنّا معطوبي حرب ، وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم (. . .) لقد بتروا ذراعي ، وبتروا طفولتك »(18). فمعطوب الحرب هو الذي فقد أحد أعضائه أثناء المعركة ، وينطبق هذا على خالد بمفرده لأنه شارك في الثورة التحريرية الكبرى ، وفقد ذراعه اليسرى في إحدى معاركها ، بعد أن اخترقتها رصاصتان ، ولكن كيف تكون أحلام معطوبة حرب ، وهي لم تشارك فيها؟ إنّ استشهاد والدها وهي طفلة صغيرة ، كان سببا في حرمانها من التمتّع بحنانه ، ونشأتها في أحضانه ، فكأنّما فقدت باستشهاده جزءا أساسيا منها .

وتستثمر الروائية مفردات اللغة على نحو يجعل فاعليتها ذات قدرة فائقة على التأثير بعيدا عن الأنماط السائدة والمتداولة ، حيث يقول خالد محدّثا « أحلام » عن حبّه الذي كان يزداد عمقا يوما بعد يوم : « كنت أتدحرج يوما بعد آخر نحو هاوية حبك »(19) إذ هو الحب المحرّم الذي تقف كل المستحيلات لتحول دون تحققه ، فقد كان يفترض بخالد أن يكون بمثابة أب لها . هو الذي تكفّل بتسجيلها في دار البلدية نيابة عن والدها « سي الطاهر » الذي كان في جبهة القتال في تلك الأيام ، وكان خالد يرعى شؤون عائلته في تونس بعد ما طرده القدر من ساحة المعارك ، ولكنه لم يقاوم هذا الحب ولم يأبه بضميره تجاه والدها ، فكان يتدحرج نحو هاوية العشق الجنوني بعدما أقنع نفسه أنه لا يسيء إلى أحد .

وقد اعتبر خالد طلب (سي الطاهر) المتمثّل في تسجيل ابنته عملية أخيرة

كُلّف بها ، وهو يُنقل على جناح السرعة إلى تونس ، بعدما اخترقت الرصاصتان ذراعه ، فكان يردّد اسم « أحلام » بهذيان الحمّى : « كنت أريد أن أحقق طلبه الأخير وأطارد حلمه الهارب »(20). وهو الذي انتظر أن يكون أبا منذ مدة طويلة . وقد أسندت الروائية الهروب إلى الحلم زيادة في التأكيد على معاناة الانتظار ، وخوفا من أن يستشهد(سي الطاهر) قبل أن تسجّل ابنته (أو حلمه) على سجلّ رسمي .

وتنفرد الروائية بهذا النظام الجديد للغة بإدراج صيغ تتمتع بنسب ملحوظة من الانزياح بالقياس إلى الاستخدام ، وهو دليل على قدرة واضحة في التخييل ، إذ تتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة ، دون الابتعاد عن الصيغ المستأنسة في التعبير(21) .

فاقتحام عوالم اللغة ومجاوزة السائد ، ليس مجرّد ترف تعبيري ، ولكنه دليل على درجة من الوعي التي يتم فيها تطويع الكلمة لتحمل طاقات جديدة ، تُكسب النص جماليات ودلالات تتناسب مع الحس والذوق الحديثين . تقول « فرانسواز » لخالد بن طوبال الصحفي ، عندما أراد شراء إحدى لوحات (خالد/ زيان) : « المهم أن تعلّق اللوحة التي تشتريها على جدران قلبك ، قبل أن تدق لها مسمارا على جدران بيتك »(22).

فشراء لوحة مرسومة بأحاسيس الفنان ومشاعره ، يتطلب حب المشتري لها وتقديره لقيمتها المعنوية ، وإحساسه بأهميتها قبل أن يعلّقها على جدران بيته لمجرد الفرجة . وقد عبّرت الروائية عن هذه الفكرة بصيغ جديدة أكثر جاذبية ، دون أن تطمس معالم الدلالة .

وتعمد « أحلام مستغانمي » إلى إحداث توتّر في الخطاب ، من خلال تباعد الوحدات الدلالية للجملة مما يشدّ القارئ ويجذبه للنص ، ويجعله متفاعلا مع الواقع الروائي من خلال القضايا المطروحة . تقول حياة في موعدها الأول مع خالد بن طوبال الصحفي في مقهى بقسنطينة : « أجبنا عن سؤال النادل بالجواب نفسه : « نريد كوكا » . وكأننا نقول ، نريد أن تتركنا وشأننا ، وصمتْنا لنترك المجال لأسئلة أكبر »(23) .

ومن المعلوم أن الأسئلة تُطرح جهرا لا سرّا ، لكنه سؤال القدر الذي جمعهما دون سابق معرفة ، ودون أن يعرفا إلى أين ستوصلهما قصتهما التي جاءت مصادفة . وتلك طريقة « خالد بن طوبال » في الحديث إلى حياة ، فقد كان كثير الصمت ، ونادراً ما يردّ على الأسئلة : « كم يلزمني من الصمت يا سيدتي لأرد على أسئلتك »(24). وهنا نلاحظ انزياح البنية التركيبية عن النمط القاعدي من

خلال استعمال الصمت للرد على الأسئلة ، ممّا يُحدث منافرة تقتضي منا نفيها عن طريق إرجاع المعنى إلى طبيعته الأصلية . وقد جعل « جون كوهين » حصر الانزياح أو تصويبه مرحلة في إعادة البناء ، تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية اللغوية[25] لتصبح الجملة : « كم يلزمني من الصمت يا سيدتي ، لأتحاشى الرد على أسئلتك؟ » .

فإلغاء التقارب بين دلالات الوحدات هو الذي يمنح النص أبعادا جديدة تسهم في بناء نسق جديد ، يخدم البنية الروائية من خلال خرق الدلالة الصريحة واستبدالها بدلالة إيحائية ، إذ لا توجد علاقة منطقية بين الصمت والرد ، وفي ذلك لا بد من مراعاة السياق ، كما ذكرنا سابقا ، لأنه يسهم في توضيح الدلالة بشكل فاعل .

وترتفع نسبة الكثافة في التخييل[26] لدى الروائية عندما تجعل من الأشياء غير المتحقّقة فعليا مجموعة معان تتزاحم في المخيّلة للتعبير عن منظورها . فحين تصف عالمنا خلال التسعينيات تقول : « عالم جثث تتقاتل »[27] . فإسناد كلمة « تتقاتل » إلى « جثث » أكسب الجملة قيمتها الأسلوبية ، من خلال العلاقة اللامنطقية بين الجثث والتقاتل ، لأن الجثث في الأصل أجساد بلا أرواح . وهي تقرّ بذلك دلالة محددة هي أنه لم يعد في جزائر التسعينيات غير القتل والموت ، حيث بدأ الإرهاب يضرب بعنف أشد ، ويخلف أبشع المجازر والمذابح ، خاصة في المداشر والقرى والمناطق المعزولة ، حتى إنّ الأحياء من الجزائريين هم أموات معنويا ، أو مشاريع أموات ، مادامت آلة الموت الهمجية تحصد أرواح الأبرياء يوميا .

فقد جعلت الروائية من اللغة ركيزة ثلاثيتها ، وقوامها من خلال اعتمادها على تغيير منظور الرؤية ، باستعمال تراكيب جديدة تنم عن رؤية رفيعة المستوى ، تجعل النص غنيا بالدلالات .

ومن الجدير بالملاحظة أن « أحلام مستغانمي » تبهرنا أحيانا بالتراكيب التي تجري على النسق المألوف ، مثلما تبهرنا بالأنماط المنزاحة عن الأصل ، ولذا لا يجب أن نهمل ما في هذا النوع من الصياغة من آثار جمالية وتعبيرية ، ثمّ « إن الأسلوب يتضمن جماع استخدام الكاتب للغة ، ولا ينبغي من ثمّ أن يقتصر على الانحرافات المعزولة ، فلعلّ ما يبدو عاديا أو معياريا ، يكون له دلالة ومغزى »[28].

وما يميّز لغة « أحلام مستغانمي » طغيان الحس الشعري عليها ، حيث تتجاوز المباشرة والتصريح ، في تصويرها للتجارب الإنسانية تصويرا فنّيا يعتمد الرمز والإيحاء اللذين ينعشان الثلاثية فتأخذ بذلك بنية رمزية غنية بالدلالات ، إذ

تجعل من شخصية (أحلام) نموذجا مثاليا مصاغا من الأفكار والقيم ، ومن تواريخ الوطن . وهي جزء من ذاكرة (خالد/ زيان) المثقلة بالأحداث والمواقف والأحاسيس النبيلة ، حيث تأخذ عنده أبعاد الأمومة والمدينة والوطن .

فاللغة الروائية لا تعبّر عن الوعي الإيديولوجي الخارجي فحسب ، بل تعمل على سبر أعماق الشخصية ، وكشف باطنها باستخدام المونولوج الذي تقف فيه الذات لتخاطب نفسها ، وتبوح بمهموساتها ، وهو ما يجعل حدّة التقريرية تقلّ باستخدام لغة شعرية ذات كثافة عالية ، تتوزّع توزّعا خفيفا وبشكل مختلف على الصفحات ، حتى إن بعض المقاطع تكاد تشبه القصيدة النثرية ، مع أن لغة « عابر سرير » مثقلة بالزخارف والاستعارات التي تقلل من قيمتها في مواضع كثيرة .

ومن صور الانزياح الذي ميّز الثلاثية نجد « الالتفات » ، وهو « خاصية تعبيرية تتميز بطاقتها الإيحائية من حيث كان بناؤه يعتمد على العدول . فهو عند البلاغيين » العدول من أسلوب في الكلام ، إلى أسلوب آخر مخالف للأول »[29] . فهو انتقال من صيغة إلى أخرى مخالفة من صيغ الخطاب ، ويظهر ذلك من خلال تناوب الضمائر في الثلاثية ، حيث إن ضمير « الأنا » المتكلم هو الأكثر استعمالا ، إذ يؤطّر الخطاب ثلاثة رواة أساسيين هم على التوالي : (خالد الرسام) و(حياة/ أحلام) و(خالد بن طوبال) الصحفي ، وهم في الوقت ذاته شخصيات محورية ورئيسية ، تشارك في الأحداث ، وتتكفّل بسردها . لكنّ الروائية لا تستمر على هذا النسق ، فتكسر السياق بصيغة غير متوقعة هي صيغة ضمير المخاطب (أنت)[30] ، وتنتقل إليه بصورة غير محسوسة ، ودون أن تصيب النص بخلل ، فتقحم القارئ في القصة وتجعله يشعر أنه معني بها . وتقصد بذلك إشراكه في المعاناة والتجربة ، فضمير المخاطب « يمكن أن يوصف في القصة بأنه الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به »[31] . كما أنّ في ذلك شحذا للانتباه واستمالة للقارئ في التلقي ، إضافة إلى الصبغة الجمالية التي يضفيها على النص . فالالتفات مخالفة لما يترقبه السامع ، حيث ينكسر السياق بعنصر غير متوقع ، ولا يتم ذلك « إلاّ بقصد من الكاتب أو المتكلم ، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي »[32] . على أن الروائية لم تتخلّ عن الاستعمال التقليدي للضمائر ، كما هو متعارف عليه في الواقع الموضوعي ، فنجد في مواضع كثيرة أن « الأنا » هو « الأنا » ، و« الأنت » هو « الأنت » ، وهكذا . . .

وإن كان بعض النقاد يرون في انصراف الكاتب عن الحبكة إلى المناخ المحيط ، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزماني انزياحا[33]، فإننا نرى أن

هذا النوع من الانزياح ، انزياح على مستوى النص فقط ، ولا ينبغي اتخاذه كمعيار للدراسة ، لأن النصوص القصصية والروائية بشكل عام تشترك جميعها في ذلك ، والأسلوبية التي تدرس الأسلوب الفردي تهتم بالبحث عن التفرّد فيه من حيث إنّه « يمنح الخطاب شكله المميز »[34] بالقياس إلى النموذج العام . على أن نعتبر النص فضاءً مغلقاً مكتفياً بذاته ، محدّدا بصيغ تعبيرية ، بعيداً عن المعلومات الخارجية أو المتعلقة بحياة الكاتب ومعتقداته[35] .

ثانيا : التضاد

« التضاد البنوي » من المقولات الأساسية التي استخلصها « ريفاتير » من الانزياح الأسلوبي ، وحدّد ما يترتب عنها من إجراءات أسلوبية ، وتكمن قيمته « في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين ، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي ، وبعبارة أخرى فإنّ عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة »[36] .

ويأتي التضاد في ثلاثية « أحلام مستغانمي » ليوسّع أفق المعنى ويعمّق الدلالة ، ويمنح النص طابعا مميزا يسهم في تكاثر ردود الفعل لدى القارئ ، حيث « يأتلف لفظان متناقضان ، ويحدث ذلك غالبا في مركّب نعتي »[37] . ونجد مثل هذا في قول خالد لأحلام : « ذات يوم . . . لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك ، فما أشقاني وما أسعدني بهما »[38] .

فأحلام هي المرأة الوحيدة التي هام خالد بحبها ، هي ابنة قائده (سي الطاهر) رمز النقاء والتضحية ، والتي ربطت الروائية ميلادها بتبلور الثورة التحريرية ، لتوحّدها بمصير الجزائر ، وهي بذلك تفقد خصوصيتها الفردية ، وتكتسب سمتها الرمزية . لكنها تخذل خالداً بزواجها من أحد أعمدة الفساد في الحكم الجزائري زواجا كان صفقة بينه وبين عمها (سي الشريف) أحد مجاهدي ثورة التحرير الكبرى ، وبهذا فإنّ التي كانت تمثّل سعادته أصبحت مصدر شقائه وعذابه .

وتكمن القيمة الأسلوبية في حركة هذه الوحدات اللغوية ، وعلاقاتها المتضادة داخل السلسلة اللغوية الواحدة ، ممّا يؤدي إلى توتّر الحركة الداخلية بين الوحدات ، وإنتاج الدلالة التي تعمّق الرؤية فتعكس حياة مليئة بالتناقضات الصارخة ، فلا تبرز قيمة الجملة إلا بعلاقة العنصر اللغوي مع العنصر الآخر المضاد له ، مما يكثّف التجسيد ، ويمنح العبارة اللغوية إيحاءً عاطفيا خاصا .

وقد أخذت اللغة في ثلاثية « أحلام مستغانمي » بعدين ، حيث تحمل(أحلام/حياة) صفات دلالية مزدوجة :

« افترقنا إذن . . .
لم تكوني كاذبة معي . . . ولا كنت صادقة حقّا .
لا كنت عاشقة ، ولا كنت خائنة حقا .
لا كنت ابنتي . . . ولا كنت أمّي حقا .
كنت فقط كهذا الوطن . . . يحمل مع كل شيء ضده »(39)

في فقد صُدم خالد بالنهاية التي آلت إليها قصته مع أحلام التي انهارت صورتها أمامه ، بعد زواجها/ الصفقة بطريقة تقليدية دون إبداء رأيها ، على الرغم من أنها طالبة في الدراسات العليا بباريس ، وكاتبة روائية تحمل الكثير من الآراء الفلسفية والاجتماعية والسياسية . لكنّ الروائية جعلتها تسير على المحور الذي سار عليه الوطن ، إذ تتقبل وصايا عمها ، وتخضع لسلطته كأية فتاة عادية لتسقط قبضة رجل فاسد مثلما سقطت الجزائر في أيدي التجار ، وأصحاب الصفقات المشبوهة .

فهي كالوطن الذي ضحى من أجله الملايين لتأخذه في النهاية جماعة معينة هي المستفيدة من خيراته . فشخصية أحلام « يمكنها أن تلعب اللعبة ذاتها ، لما تتصف به من ذكاء ومكر ، ولما يعصف بها من تناقضات ويحاصرها من سلطات ، لا تعمل على التحرّر منها إلا في مستوى المتخيّل »(40) عندما تكتب رواياتها لتتخلّص من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا عليها .

وقد أكّد (خالد بن طوبال) الصحفي فكرة التضاد في شخصية (حياة /أحلام) بعد وفاة زيان في المستشفى أثناء انشغاله عنه بلقائها : « تلك المرأة التي كانت تحمل اسما يعني عكسه كعادة العرب في تسميتهم ما يرون فيه شرا بنقيضه »(41) .

فاسم (حياة) يكشف عن دلالة رمزية متحوّلة ، فبعدما كانت الحياة كلها بالنسبة إلى كل من (خالد / زيان) ، وخالد بن طوبال الصحفي ، تحوّلت إلى اسم يحمل ضدّه ، فهي الحب المستحيل الذي لا يكاد يبتدئ حتى يؤول إلى الفراق : « نأتي الحب متأخّرين قليلا ، متأخّرين دوما . نطرق قلبا بحذر ، كمن مسبقا يعتذر عن حب يجيء ليمضي » (42).

ويأتي التضاد هنا أيضا بين « يجيء » و « يمضي » في سياق تركيبي متوال ينطوي على معاني الألم والانكسار ، ويحمل البعد التنبؤي للخطاب الذي يتجسّد أمامنا وكأنّه واقع لا مفر منه . فالثلاثية عبارة عن حركة ذهنية واعية تبلورها الروائية في جملة من التصورات والمفاهيم ، أكثر مما هي أحداث معينة تقوم برصدها . « فيجيء ليمضي » بصيغة المضارع المستمر ، دلالة على انعدام

الجدوى وفقدان الأمل والاستسلام للواقع دون مقاومة ، وهو تركيب تعبيري يشير إلى حالة دائمة ومستعصية .

وتقوم البنية الدلالية في الثلاثية على ثنائيات ضدية متعدّدة ممّا ينقل النص « من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية ، فالإيقاع يعتمد على توازن العناصر ، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر : الحركة في مقابل السكون ، والتوتّر في مقابل الاسترخاء ، والارتداد في مقابل التعاقب . وهذا ما يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر ، فتتمدد المساحة بين العناصر وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توتّرا يحتد حينا ويتراخى حينا بصفة متوالية ، تقيم في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص ويجد القارئ نفسه عندئذ منساقا وراء النص وقد استحوذ عليه بإيقاعه » (43) .

فالتنافر الناتج عن الجمع بين الضدين يصبح لافتا للنظر عبر تواشج مكونات النص جميعها ، فيتجاوز حدود السطر أو الفقرة ليشمل البناء بأكمله باعتباره قطب الدلالة الكلية ، ومن ثمة فإننا نجعل من الثلاثية سياقاً أسلوبياً موحّداً يضم كل السياقات الجزئية ، ذلك أن بلاغة الرواية « لا تأتي بالضرورة دائما من العبارات فقد تتولد بطريقة كنائية (. . .) ولو كان ذلك بوسائل غير بلاغية ، لأن الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار هو العلاقات الكلية للنص الروائي ، ففي مستواها تتولد البلاغة الحقيقية للرواية » (44) .

وهكذا نلاحظ أن التقابل يكون أيضا في الزمن ، بين الحاضر والماضي(45) ، إذ تعد ثورة أول نوفمبر 1954 أكبر حدث تاريخي ذكر في الثلاثية(46) ، سعت الروائية من خلاله إلى ربط الماضي بالحاضر وجعل قداسته شاهدة على انحراف الواقع السياسي الذي عرفته الجزائر بعد الاستقلال ، وذلك برؤية فنية جمالية خاصة ، حيث إنّ الماضي يمثّل زمن القضايا الكبرى ، والتضحيات من أجل هدف واحد هو نيل الحرية والاستقلال ، بينما يمثل الحاضر مراحل الفساد التي تفشّت في أجهزة الدولة ممّا جعل الجزائر تصل إلى مرحلة رصاص حرب الردة الموجّه إلى صدور أبنائها . وهنا تظهر الشخصيات المتضادة : (خالد ، سي الطاهر) في مقابل (سي الشريف ، سي مصطفى) . هاتان الشخصيتان اللتان حملتا السلاح في الماضي لمحاربة الاستعمار الفرنسي لكنّهما فقدتا مصداقيتيهما أمام إغراء الأموال والمناصب . كما أنّ شخصية (سي الشريف) ذاتها تحمل معها دلالتها الضدية ، فاسمها لا ينسجم « مع طابع الرؤية الإيديولوجية المشكّلة للنص ، فالمعنى الأخلاقي الذي يحمله الاسم لا ينطبق على

واقع حياة الشخصية ، وهذا التناقض حاصل في الشخصية ذاتها ، من حيث إنّها منقسمة على ذاتها »[47] ، فقد تخلّت عن مبادئها الثورية التي كافحت من أجلها مقابل صفقات ومناصب زائلة ، ومع ذلك فقد « كان في أعماقه شيء نقي لم يلوّث بعد برغم كل شيء ، ولكن حتى متى . . . » [48] .

ونجد في مقابل شخصية ناصر(التي تعتنق الإيديولوجية السلفية) شخصية الضابط زوج أخته (حياة) الذي يعد في نظره واحدا من أعداء الله الذين نهبوا خيرات الوطن ، وأفرغوا أرصدته وتمتّعوا بأموال الشعب غير مبالين ببؤسه ، وكانوا السبب في امتلاء القبور والسجون بالأبرياء من أبناء الشعب [49].

وتظهر إيحاءات الصورة الضدية أكثر مأساوية عندما يصبح الشقيقان عدوّين ، فلزيان ابنا أخ ، أحدهما كان موظّفا في خدمة الدولة ، فكان هذا سببا كافيا لاغتياله ، أمّا الآخر فقد « اختفى ويُعتقد أنه التحق بالمجرمين » .

وما حديثنا عن الشخصية هنا إلا لأنّها نتاج اللغة التي تعبّر عنها وعن أفعالها وأقوالها « ولذلك فمجموع المتن اللغوي الذي تأتلف عناصره من أجل رسم الصورة الكاملة للشخصية يتحوّل بدوره إلى دليل أسمى من الدلائل اللغوية المكوّنة للجمل . وهكذا يتفاعل هذا الدليل الأسمى مع الدلائل المماثلة له لكي يكون أداة في يد المبدع القصصي للتعبير عن أفكاره الخاصة بطريقة ضمنية تلعب فيها الكناية دوراً حاسماً »[50] . فقد جعلت « أحلام مستغانمي » كل شخصية تعبّر عن إيديولوجيتها برؤية حداثية بعيدا عن الأنماط التقليدية ، فكانت رموزا لإيديولوجيات متحقّقة واقعيا ، استعارتها الروائية لتبلّغ رسالتها من خلالها .

وهكذا تتعدّد الدلالة عبر تنافر مكوّنات البنية اللسانية المتقابلة التي تعرض وقائع متناقضة ، ومشاعر مختلفة ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن كل نقيض يوضّح نقيضه ، ويدل عليه .

ثالثا : التكرار

التكرار ملمح أسلوبي بارز في ثلاثية « أحلام مستغانمي » ، يحمل معان تركيبية وإيقاعية ودلالية متعدّدة ، حيث تتكرّر عبارات بالصيغة التركيبية ذاتها ، كما تتكرّر في صيغ تركيبة أخرى مختلفة . ونحن هنا « لا نُعنى بالمتكرّر لكونه متكرّراً فحسب على طريقة أغلب المقاربات التحليلية العربية ، بل سنعنى حسب مبدأ « ريفاتير » بالذي يثير الانتباه ثم يتكرّر ، لا أن يتكرر ثم يثير الانتباه »[51] .

وأوّل عبارة تشدّ الانتباه في ثلاثية « أحلام مستغانمي » ، هي الجملة الأولى في الجزء الأول منها (ذاكرة الجسد) حيث يقول خالد : « مازلت أذكر قولك ذات

يوم : « الحب هو ما حدث بيننا . والأدب هو كل ما لم يحدث »[52] ، لتتكرر في آخر الرواية بالصيغة نفسها [53] . وهي جملة يوردها خالد حكاية عنها .

وتأتي الأحداث فيما بين هاتين الجملتين اللتين وردتا في موقعين مركزيين ومختلفين من الرواية ، في أوّلها وفي آخرها . فالحب الجنوني هو الذي جمع بينهما وانتهى ، ليصبح موضوعا صالحاً لأن يدوّن في كتاب ، وهي الكاتبة الروائية التي كانت تصرّح دائما : « نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا . . . نحن نكتب لننتهي منهم . . . »[54] .

والمواجع التي عرفها خالد ، والتي كان آخرها موت أخيه حسان إثر إصابته برصاصة طائشة في أحداث 05 أكتوبر 1988 بالعاصمة ، هي التي أشعلت ذاكرته ، وجعلته يشرع في كتابة « الكتاب » الموجّه إلى (أحلام / حياة) التي ترتبط صورتها في الثلاثية بصورة الوطن : « أنت التي ــ كهذا الوطن ـ تحترفين تزوير الأوراق ، وقلبها دون جهد »[55] .

فإيمانه بأنّ حبّها هو السبب في كل ما حلّ به من مآس ، جعله يحقد عليها ، ويعتب على القدر الذي وضعها في طريقه مصادفة ، ومن ثمّة اختار طريقتها في التخلص من الماضي ، بعدما صار حبهما موضوعاً جاهزاً للتدوين بينما ينفتح الأدب على مواضيع أخرى متعدّدة ، وتبقى قصتهما مجرّد موضوع واحد ، من مواضيع لا متناهية تصلح لأكثر من كتاب .

وإذا كانت الجملة السابقة قد وردت أوّل مرة في مخاطبة خالد لأحلام ، فإنّ ورودها في المرة الثانية ، كان إثر حديث نفسي وجهه خالد إلى « كاترين « الصديقة الفرنسية التي كانت تؤنس غربته ، والتي زارته بعد اتصاله بها لوداعها قبل عودته إلى الجزائر . وقد واصل خالد الجملة قائلا : « (. . .) ولكن ، بين ما حدث وما لم يحدث حدثت أشياء أخرى لا علاقة لها بالحب ، ولا بالأدب »[56] . فما كان يجمعه بكاترين صداقة جسدية أكثر منها حبًّا : « إنّها امرأة كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتي »[57]، ولكنّها لم تكن يوما ، فكل ما يجمعهما علاقة جسدية لا غير ، على عكس علاقته الروحية النموذجية بأحلام ، وفي هذا دلالة على تلاحم النص حيث يدخل التكرار « في نسيجه لحمة وسدى ، ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعا من الحركة ، يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرّر دون أن يعيد معناه »[58] .

ويأتي التكرار في ثلاثية « أحلام مستغانمي » للتأكيد على فكرة تأخذ شكل الهوس ، حيث تتردّد مفردة « الوصية » (بصيغة المفرد كما بالجمع) مرّات عدّة

ممّا يجعل النص موسوما بالمؤشرات ذات الدلالة الأسلوبية .

فالاهتمام بأحلام الطفلة ، كان وصية (سي الطاهر) الأخيرة لخالد الذي يفترض أن يكون بمثابة أب رمزي لها ، لكنّه ـ دون إرادة منه ــ وجد نفسه أسير هواها بعد ربع قرن من الوصية ، وهو ما جعله في الكثير من الأحيان يشعر بالذنب تجاه صديقه وقائده ، وأنّه تنكّر لمبادئه التي آمن بها ، وحارب من أجلها ، ولهذا تورد الروائية هذه الكلمة ضمن جمل تتكرر بصيغ مختلفة ، كلما وجدت إلى ذلك سبيلا(59) .

وهكذا تمنح نصّها بعداً أسلوبياً متواتراً باستخدام الأسلوب التكراري الذي يلحّ لتأكيد الفكرة ، ومحاولة استثارة القارئ ليعيش انفعالية الشخصية التي تجد نفسها في علاقة جدلية بين الحفاظ على القيمة المعنوية للوصية ، وبين حقّها في الحب والعيش السعيد .

كما يأتي التكرار في الثلاثية للدلالة على السخرية ، ولكنّها سخرية لا تخلو من مرارة . فنحن إزاء نص إبداعي يخوض في قضايا السياسة والمنفى ، والتاريخ ، ونفسيات الشخصيات التي تتأثّر بالأحداث ، فتؤرّخ للذاكرة الجماعية الوطنية بكثير من الألم والحزن ، حتى إنّها تحوّل مشهد الخراب الفاجع لجزائر البطولة والشهادة إلى مشهد خراب « جميل » على طريقة « زوربا » في رواية « كازتزانكي » الذي كان يرقص كلّما لحقت به خسارة موجعة ، وهو مشهد يتكرر في كل جزء من أجزاء الثلاثية .

ويعمل التكرار في ثلاثية « أحلام مستغانمي » على تكثيف الدلالة الإيحائية للنص من خلال إدراج كلمة « الذاكرة »(60) بشكل متواتر ضمن الشبكة اللغوية ممّا يجعلها تشكّل إيقاعاً دلالياً أساسيًا في الثلاثية ، يسهم في تشكيل بنائها الفني ، ورسم عالمها الفكري والنفسي .

وإذا كان « ريفاتير » يرى أن تكرار نفس الخاصية الأسلوبية يُفقدها الكثير من طاقتها التأثيرية ، ويضعف مقوّماتها الأسلوبية لأن المتلقّي يكون قد وصل إلى مرحلة التشبع(61)، فإنّ التكرار هنا على العكس من ذلك يكتسب أبعادا رمزية تؤشّر سمة أسلوبية تهيمن على النص بأكمله ، وتمنح المضمون حيوية تتضمن بيانات جديدة بحسب السياق ، إضافة إلى ما تسهم به من تشكيل لغوي جمالي .

فالذاكرة هي الوطن ، والإحساس بالهوية والانتماء إليه ، وهي الماضي المجيد بكل أحداثه وتواريخه ، وذكرى (سي الطاهر) الذي يرمز إلى كل شهداء الجزائر الأبرار ، وهي جسد خالد المعطوب فداءً للشرف والبطولة ، وكل الصور

والمشاهد العالقة في ذهنه بتفاصيلها ، وهي الذكريات الجميلة التي لفرط جمالها تصبح مؤلمة ومحزنة خاصة في ظل تصدّعات الواقع بكل جوانبه السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، وعلى مستوى العلاقات الخاصة .

كما تتكرر الإشارة إلى اللوحة (حنين) ، اللوحة الأولى التي رسمها خالد بعد بتر ذراعه بطلب من الطبيب الذي أشرف على علاجه ، كي يتناسى نقصه الجسدي ، وهي لوحة لقنطرة الحبال في مدينة قسنطينة ، تلك المعلّقة بين السماء والأرض ، والتي يعدّها خالد تعبيرا عن وضعه المعلّق دائما(62) ، ولذا نجدها تهيمن على الثلاثية كأنها قدره .

وبهذا ندرك أهمية التكرار في ثلاثية « أحلام مستغانمي » على المستويات التركيبية ، والإيقاعية ، والدلالية ، وإسهامه في خلق نماذج الرؤية للعالم ، بالإضافة إلى فنيّاته الجمالية الأسلوبية التي يضفيها على النص ، والتي تمنحه الحركية والانتعاش . كما أنه يشدّ البناء الروائي بعضه إلى بعض من حيث هو نوع من التأكيد والتكريس ، سواء أكان ذلك على المستوى اللساني ، أم على مستوى التمثيل الدلالي الذي ينبثق عنه .

الهوامش :

1 ـ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1994 ، ص 48 .

2 ـ أطلقت على هاتين العمليتين تسميات عدة باختلاف الدارسين ، كالتوافق والانتقاء ، والتسلسل والاختيار . ينظر : إبراهيم خليل ، الأسلوبية ونظرية النص ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 1997 ، ص116 . ويتبنى الدكتور محمد عبد المطلب مصطلحي : الاستبدال والتوزيع . ينظر : البلاغة والأسلوبية ، ص58 .

3 ـ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص207 .

4 ـ عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر ، 2000 ، ص195 .

5 ـ سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص48 .

6 ـ ترد السمات الأسلوبية بصيغ أخرى مثل : المؤشّرات الأسلوبية ، المنبّهات الأسلوبية ، المتغيّرات الأسلوبية .

7 ـ حسن غزالة ، مقالات في الترجمة والأسلوبية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص143 .

8 ـ تعدّدت صيغ الانزياح في اللغة العربية ، كما تعددت لدى الغربيين . للتفاصيل ينظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص 79 ، 80 .

9 ـ ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 ، ص103 .

10 ـ ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص186 .

11 ـ صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص208 .

12 ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 208 .

13 ـ المرجع نفسه ، ص209(يطلق على القاعدة التي يقاس عليها الانزياح مصطلح آخر هو « درجة الصفر البلاغية »

14 ـ ينظر : علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها دراسة أسلوبية ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، مصر ، 1989 /1990 ، ص38 .

15 ـ يقرّ « ريفاتير » بأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا ، بحيث كلما كانت غير منتظرة ، كان وقعها على نفس المتقبل أعمق . ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية

والأسلوب ، ص86 .
16 ـ أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 1993 ، ص59 .
17 ـ المصدر نفسه ، ص64 .
18 ـ المصدر نفسه ، ص119 .
19 ـ المصدر نفسه ، ص158 .
20 ـ المصدر نفسه ، ص128 .
21 ـ ينظر : صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ، ص56 .
22 ـ أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي ، بيروت ، ط2 ، 2003 ، ص63 .
23 ـ أحلام مستغانمي ، فوضي الحواس ، دار الآداب ، بيروت ، ط6 ، 1998 ، ص75 .
24 ـ المصدر نفسه ، ص81 .
25 ـ ينظر : جون كوين ، النظرية الشعرية ، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص156 .
26 ــ ميّز « برنار فاليت « الرواية عن الأنواع الأدبية الأخرى كالمسرح أو الشعر انطلاقا من فكرة التخييل(Fiction) . ينظر : Bernard valette، Le roman(Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire) ,édition Nathan,paris,1992,p6 . ، وينظر ترجمة : عبد الحميد بورايو ، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2002 ، ص9 .
27 ـ عابر السرير ، ص36 .
28 ـ ستيفن أولمان ، الأسلوبية وعلم الدلالة ، ترجمة وتعليق : محي الدين محسب ، دار الهدي للنشر والتوزيع ، مصر ، بدون تاريخ ، ص14 .
29 ـ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص 276 ،(ينظر في هذا الموضوع أيضا : فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ، ص223 ، 224 .
30 ــ ينظر : ذاكرة الجسد ، ص34 ، 85 ، 86 . فوضى الحواس ، ص 113 ، 114 ، 189 ، 219 ، 220 ، 221 ، 223 . وتنفرد « عابر سرير » بهذا الأسلوب على امتداد صفحاتها .
31 ـ ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1986 ، ص68 .
32 ـ منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1990 ، ص82 .
33 ـ ينظر : حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية مدخل نظري ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص56 .
34 ـPierre Guiraud,Essais de Stylistique,édition Skincke Sieck,Paris,1969,p23
35 ــJean Foyard,Stylistique et genres littéraires,édition universitaire de Dijon,1991,p 20 .
36 ـ صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص225 .
37 ـ ستيفن أولمان ، الأسلوبية وعلم الدلالة ، ص52 .
38 ـ ذاكرة الجسد ، ص21 .
39 ـ المصدر نفسه ، ص254 .
40 ـ معجب الزهراني ، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد 16 ، العدد4 ، ربيع 1998 ، ص91 .
41 ـ عابر سرير ، ص 234 .
42 ـ فوضى الحواس ، ص199 .
43 ـ عبد الله محمد الغذّامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة لنموذج إنساني معاصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1985 ، ص23 .
44 ـ حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، ص69 .

45 ـ يرى « ريفاتير » أن كل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقا وتضادا . من هنا لا يمكن أن نركّز فحسب على العناصر المضادة ببساطة لأنها عناصر بارزة سهلة الالتقاط في التحليل الأسلوبي ، بل لابد أن نولي الاهتمام نفسه للعناصر غير الموسومة في مقابلها . لتفاصيل أكثر ، ينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص 227 وما بعدها .

46 ـ التاريخ في الرواية مادة يطرح الكاتب من خلالها رؤيته للعالم بطريقة غير مباشرة . وقد كانت الثورة التحريرية الكبرى حاضرة في الكثير من الأعمال الروائية الجزائرية . ويرى الدكتور « عمار بن زايد » أن الرواية العربية الجزائرية قد عالجت موضوع ثورة أول نوفمبر المجيدة من « عبد الحميد بن هدوقة » إلى أصغر روائي جزائري عمرا أو تجربة أو هما معا . ينظر : عمار بن زايد ، الرواية العربية الجزائرية عند نقاد الاتجاه الواقعي بين النظرية والتطبيق ، أطروحة لنيل درجة « دكتوراه الدولة » ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الجزائر ، 2002/2001 ، ص117 .

47 ـ علال سنقوقة ، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000 ، ص124 ، 125 .

48 ـ ذاكرة الجسد ، ص269 .

49 ـ عابر السرير ، ص276 ،(وتحمل(أحلام/حياة) صورة النقيض للمرأة الأوربية(كاترين/فرانسواز) ، كما يمكن أن نتخذ من قسنطينة بعاداتها وتقاليدها وازدحامها وحبّ خالد لها ، المنطقة الجغرافية النقيضة لمدينة باريس) .

50 ـ حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، ص58 .

51 ـ حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 ، ص138 ، 139 .(يرى « ريفاتير « أنّ تردّد كلمة سبق أن أثارت الانتباه ، سيدرك أسرع من تردد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها) .

52 ـ ذاكرة الجسد ، ص11 .

53 ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص480 .

54 ـ المصدر نفسه ، ص141 ،(ورد هذا المعنى بصيغة أخرى في « فوضى الحواس « حيث تقول حياة : « . . . كنت كاتبة بنزعات إجرامية تجلس كل مساء إلى مكتبها ، ودون شعور بالذنب تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم ، وآخرين خطأ أحبّتهم ، تصنع لهم أضرحة فاخرة في كتاب ، وتذهب للنوم» . ينظر : فوضى الحواس ، ص325 . ويقول « خالد بن طوبال » الصحفي : « كنت أراها تكفّن جثة حبيب في رواية » . ينظر : عابر سرير ، ص20 .

55 ـ ذاكرة الجسد ، ص55 .

56 ـ المصدر نفسه ، ص480 .

57 ـ المصدر نفسه ، ص89 .

58 ـ منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، ص88 .

59 ـ ينظر : ذاكرة الجسد ، ص 22 ، 42 ، 43 ، 50 ، 63 ، 118 ، 132 ، 246 ، 295 ، 455 ، 456 .

60 ـ يمكن عدّ كلمة « الذاكرة» « الكلمة ـ المفتاح » في الثلاثية ، ذلك أن لها ثقلا تكراريا وتوزيعيا في النص يفضّ مغاليقه ، ويبدّد غموضه ، كما يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع الطبيعي المعتاد . وتتجّه بعض بحوث « الكلمات ـ المفاتيح » وجهة إحصائية ، لكنّ المفهوم يمكن أن يحدّد أيضا بمصطلحات نوعية ، وليس بمصطلحات كمية . ينظر : شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 169 ، 170 .

61 ـ ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 86 .

62 ـ ينظر : ذاكرة الجسد ، ص 238 .

مصادر ومراجع الدراسة / أوّلا : المصادر

أحلام مستغانمي :
ـ ذاكرة الجسد ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 1993 .
ـ عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي ، بيروت ، ط2 ، 2003 .

ـ فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ، ط6 ، 1998 .

ثانيا : المراجع

المراجع العربية :

1ـ إبراهيم خليل ، الأسلوبية ونظرية النص ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط1 ، 1997 .
2ـ حسن غزالة ، مقالات في الترجمة والأسلوبية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 2004 .
3ـ حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 .
4ـ حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية مدخل نظري ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 .
5ـ سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، بدون تاريخ .
6ـ شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
7ـ صلاح فضل :
ـ أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .
ـ بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1996 .
ـ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .
10ـ عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 .
11ـ عبد الله محمّد الغذّامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1985 .
12ـ عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر ، 2000 .
13ـ علال سنقوقة ، المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000 .
14ـ فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 .
15ـ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1994 .
16ـ منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 1990 .

المراجع المترجمة :

1ـ برنار فاليت ، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ، ترجمة : عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2002 .
2 ـ جون كوين ، النظرية الشعرية ، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 .
3ـ ستيفن أولمان ، الأسلوبية وعلم الدلالة ، ترجمة وتعليق : محي الدين محسب ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، مصر ، بدون تاريخ .
4ـ ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1986 .

المراجع الأجنبية :

1 __ Bernard Valette,le roman(initiation aux méthodes et aux techniques modernes d' analyse littéraire) ,édition Nathan,paris,1992 .
2 _ Pierre Guiraud,essais de stylistique,édition skincke sieck,paris,1969 .
3 __ Jean Foyard,Stylistique et genres littéraires,édition Universitaire de Dijon,1991 .

الرسائل الجامعية :

1ـ علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها دراسة أسلوبية ، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، مصر ، 1990/1989 .
2 ـ عمّار بن زايد ، الرواية العربية الجزائرية عند نقاد الاتجاه الواقعي بين النظرية والتطبيق ، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة « دكتوراه الدولة » ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الجزائر ، 2001/ 2002 .

المقالات :

1ـ معجب الزهراني ، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة ، مجلة فصـول ، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلّد16 ، العدد4 ، ربيع 1998 .